

『恋人たちの食卓』における父親の表象 —空間とジェンダーの視点を中心に

Analysis of the Father Image Representation in the Film *Eat Drink Man Woman* : From the viewpoint of Space and Gender

陳 悦†

Chen Yue†

Abstract Born in Taiwan, Chinese director Ang Lee's *Father Trilogy*, representative of his family drama in the 1990s, touches upon the parent-child relation and social bonding in a culturally specific fashion --- from the perspective of the eastern culture and western culture. With a focus on *Eat Drink Man Woman*, the finale of the trilogy, this thesis sheds light on the father's image by virtue of discussing eating and drinking, along with men and women. Through the analysis of lenses and scenes, it is intended to illustrate the father's image displayed in the constructed space of the film (such as the house, the kitchen and the living room), together with the rebuilding of the otherwise unitary image of the father in a traditional patriarchal family. In contrast to the single-dimension portray of the father's image in other contemporary Taiwan films, Ang Lee adds a new dimension to the father's image in terms of humanity-related observation and gender consciousness.

1. はじめに

台湾の映画監督アン・リー（李安）¹⁾ は中国大陸から台湾に移民してきた外省人²⁾ 家族の中で育ち、幼少期から伝統的な父権的家庭の権力者である父親の影響を強く受けてきた。彼の父親は、中国江西省の名門出身であり、長男として伝統的な家族で育ち、家長の責任を担っていた。従って、自分の長男であるアン・リーに対しても同じような期待があった。アン・リーの作品においては、デビュー作『推手』（1991）の父親役をはじめとする初期の代表作―「父親三部作」³⁾ から『ハルク』（2003）

まで、父親イメージは観衆にとって印象深い存在であった。彼自身も、父親の存在が自分の映画作品に多大な影響を及ぼしていると述べていた⁴⁾。三部作の完結編である『恋人たちの食卓』（原題『飲食男女』、1994、台湾）において、一人で三姉妹を育ててきた外省人一世の父親は、伝統的な家父長制家族における父親像に収まらない人物である。その多面的な父親の表象は、具体的にどのような視覚的効果によって表現され、構成されているのであろうか。この問いが本論文の出発点である。

アン・リーの作品は世界的にも人気を博し、特に『グリーン・デスティニー』を受賞してから、彼の映画研究はブームにもなった。先行研究では、初期作品について、主に父親三部作をめぐっての検討がなされてきた。それらは家庭倫理をはじめ、東

† 愛知工業大学 基礎教育センター（豊田市）

洋と西洋の異文化越境と融合、親子の葛藤及び父権意識などに主眼をおき議論を展開している。しかし、『恋人たちの食卓』を研究対象として絞って分析した論考は比較的少ない。本論と密接に関連している先行研究について、代表的な論説を以下に挙げる。藤井省三 (2002) は、父親の外省人一世という属性に言及し、その属性と台湾国民党政権の関係に論及している⁵⁾。焦雄屏 (1998) は、アン・リーの作品における父親イメージは90年代の台湾映画に描かれる父親イメージと異なり、父親への崇拜を中心にしており、社会秩序再編の時代の流れにおいて父親の権威を保つような姿が多いと指摘した⁶⁾。ホイットニー・ディリー (2009) はグローバル化と文化的アイデンティティの角度から、映画のタイトル、物語の構成及び食べ物と性欲のメタファーに注目し、アン・リーの作品の中でもっともグローバルな作品であると論じた⁷⁾。カール・ドール (2013) は哲学的観点により、主に映画における人物関係の「情」と「礼」に着目した分析を行い、父親と娘の三姉妹それぞれの新しい生活が伝統家族の桎梏から脱し、和やかで新しい家族形態になったと指摘した⁸⁾。

以上の先行研究は、父親の外省人立場および映画のタイトル、グローバル化の要素や中国の伝統的な思想といった角度から映画を検討している。しかし、映像テキストの細部、父親の置かれた空間と父親イメージとの関連性、父親と娘の葛藤または父親像それ自体の分析にはほとんど触れていない。本論文は、以上の先行研究を踏まえ、「外省人」という歴史的な要素に着目しながら、飲食と男女という二つのテーマから、特に台所、食卓や職場といった特定の空間における父親の表象を視線理論によって分析し、父親を多面的に考察していきたい。

本論文の研究手法として、父親の置かれた空間に着目し、具体的なシーンを取り上げて映像テキスト分析を行う。具体的には、ローラ・マルヴィの視線理論⁹⁾、映像のミザンセン¹⁰⁾と撮影法の要素という映像の視覚的な表現をあわせて、人物の視線権力関係を検討した上で、アン・リーがどのような新たな父親像を創造したかをジェンダーの視点から論じたい。多重な属性を付加された男性である主人公は、外省人官僚に重用された中華料理人という社会的地位を獲得しながら、伝統的父親像のステレオタイプから脱却した登場人物である。彼が社会的に構築された父親というイメージを如何に担い、また如何にそこから離脱していくかを、特定の空間における父親の行動を空間と視線権力の理論で分析することにより検討したい。

2. オープニングに関する考察

『恋人たちの食卓』は、1990 年代台湾の大都会・台北を舞台にして展開する物語である。主人公は妻を亡くし、男手ひとつで三姉妹を育てる名門ホテルの料理長を務める外省人一世の朱氏である。台湾の移民史から、台湾住民の民族的

構造、即ち「エスニック」¹¹⁾な構成を見てみると、原住民がいて、それから 17 世紀初め頃から広東から移住を始めた漢族がいる、という構成になっている。第一次移民は 17 世紀初めから、19 世紀末ぐらいまでである。中国の全体的な移民の動きの一環として、福建省南部と広東省北部から移民した漢族は現在の「本省人」と呼ばれる。それから、第二次移民として、日本敗戦の 1945 年から中華人民共和国建国後の 50 年代初めにかけて、100 万を超える大陸各省の人々が国民党政権の党・政府・軍と共に台湾に渡って来た。彼らは「外省人」と言われ、台湾生まれのその子女を含めて 200 万以上になる。住民のマジョリティはやはり第一次移民の子孫である「本省人」であり、外省人は数としてはマイノリティではあるが、脱植民地後の台湾社会の政治的・社会的各方面で圧倒的な権限を有してきた¹²⁾。このような外省人である朱氏は、毎週日曜日の夕食を一緒に取ることを娘たちに強要するが、娘たちにとっては父親の自慢の豪華料理よりも、恋人との夕食の方が魅力的であった。この一家四人が一つの食卓に集うのが、儀式のような日曜毎の夕食会だった。日々を経て、やがてそれぞれに恋の季節を迎えた娘たちは、一人また一人と父親の元を、即ち朱氏の家を離れてゆく。そして最後には父親も意外な決心を告げ、朱氏も家を出て新しい家族を持つのである。

映画の原題は「飲食男女」であり、英訳は「Eat Drink Man Woman」という中国語の直訳である。タイトルに映画の二つのテーマが明らかに提示されている。『孟子』の「告子章句」に「生これを性と謂う。食と色とは性なり」¹³⁾とあるように、生と性と同じ発音であるところから、生即ち性であるといった。または、食欲と性欲は人間にとって生まれながらの欲望と強調されている。映画の冒頭シーンにおいては、ハイアングルにより、台北中心部の大通りをバイクや車が盛んに往来する様子が捉えられ、日々せわしく活動している社会的・文化的な空間が映し出される。続いて中央部に、タイトル「飲食男女」という四文字が映される。タイトルが既に、この映画は現代都市・台北に起こった飲食と男女に関する物語であると提示しているのである。ここで筆者が注目したいのは、タイトルの四文字の組み合わせと字体である。「飲食」と「男女」は一字ごとにズレながら上下二列で配列されており、更にそれぞれが異なる書式で表示される。象形文字の小篆で「男女」が表示され、続く「飲食」は楷書で表記される。ここでは、二つのテーマの相違が、書式自体の違いにおいて明らかに見受けられる。漢字書体の歴史変遷からみると、篆書はもっとも古い書体と言えるものである。3500 年前に甲骨文字として生まれたと考えられている。それに、楷書は、南北朝から隋唐にかけて標準となった書体であり、点画の配置や曲がり方が統一されているという特徴がある¹⁴⁾。これらの異なる書体により、「男女」が人間のもっともプリミティブな欲望である一方で、「飲食」は一種の制御された欲望である

『恋人たちの食卓』における父親の表象—空間とジェンダーの視点を中心に

と示唆されるだろう。なお、「飲食」を「男女」の上に置くことによって、食欲は食卓で言及できるような欲望である一方で、性欲は食卓の下に隠された、言いにくい欲望であることが示唆されていると解釈できる。このように、映画の主題はオープニングタイトルによって既に暗示されている。

更にいえば、「飲食」と「男女」は、両方とも人間の再生産のためには欠かせない要素でもある。本映画では父子家族において、家長である父が母親の役割を兼ね、料理という人間にとって生きるための基本技能を生かし、三人の娘を育てる。その一方で、彼は料理を通して社会的な地位を付加され、料理の腕に相応しい権力と立場を得た。では、この映画の父親において、食欲と性欲という人間の本性はいかに描かれているであろうか。以下の節では、「飲食」と「男女」という二つのテーマから、父親（朱氏）を中心に論じてみよう。

3. 「飲食」

本節では「飲食」をキーワードとし、料理人としての父親に注目し、彼が外省人／移民であることを踏まえて自宅の台所および職場のホテルという空間における父親の権力者イメージを考察する。一方、父親は名高い料理人でありながら実は味覚喪失の危機にあり、その意味で去勢された父親イメージがどのように読み取れるか検討していきたい。

3・1 台所：私有空間の権力者

映画のオープニングショットからクロスカッティングによって空間転換が行われ、ハイアングルで静かな邸宅に移される。設定ショットによって、平屋の正面からハイアングルで、邸宅という物理空間の外見が見渡せるようにフレームに提示される。現代台北の都心部に位置する一軒家の住宅、即ち物語の主要な空間である朱氏の家が観客に提示される。それは、日本植民地統治期に建てられた日本家屋である。日本家屋の構造は、「開放的構造になってはいるが、必要があればプライバシーが高塀か厚い生垣を巡らすだけで確保される」¹⁵⁾と言われるように、朱家も外部から中の私的空間が見えぬよう、高い板塀や、塗装されていないであろう灰色の塀に囲まれている。朱宅は開放的空間としての庭園と、閉鎖的空間としての二部屋で構成されている。家全体は和洋折衷の工夫に満ちたデザインである一方で、朱家は通りに面して建てられており、正門は中国式的木造観音扉である。更に、中華文化のシンボルである対聯も扉の両側に張られている。鮮やかな赤い対聯と灰色の塀という視覚的な対比により、異文化の混淆が外部空間から表現される。加えて、部屋の内部構造やインテリアにも和、中、洋の要素が入り混じっている。このように、朱家は和式の邸宅や洋風インテリア、中華文化といった多様な文化で空

間が構成されている。ドイツの哲学者オットー・フリードリヒ・ボルノウによれば、「空間の概念は人間の行為と関わり、そして、人間の生活において、家屋の意義を世界の中心として」といると指摘した¹⁶⁾。本映画に即していえば、戦後遷台した外省人世帯が、伝統の中華料理の技能を以て、台湾に移住し日本植民地時代の遺物に住んでいる。こうした多文化的空間に暮らしている人間の営為は単一的ではないことが予想される。

さて、台所という場所から父親の行為を通して父親イメージを考察してみよう。「都会の家屋では、台所は、家の一方の側にある。一般にはL字形に袖の部分にあり、一枚の差し掛け屋根に覆われた下屋になっている」¹⁷⁾と観察されている通り、台所の位置は和風の邸宅のデザインに従って設定されており、玄関を通り抜け、客間を経由した先の、邸宅の西北角に置かれている。個人を中心にして、台所は父親にとって実存的空間として登場している。

アン・リーは父親が優れた料理の腕を振るう場面を、素早くショットを切り替えながら観客に見せる。照明と構図のセッティングによって、カメラは父親の作業している手とまな板の上に置かれている食材にクローズアップし、父親が精緻な包丁さばきで食材を切り分け、料理の腕を振るっていることを観客に見せる。一方、「家父長が包丁をふるうことが基本」¹⁸⁾という観点からは、包丁にはシニフィエとして父親の家父長権力を示す機能がある。料理工具を通して、父親が家族において家長の権力者であることが表現されている。カメラは一段目の包丁からティルト・ダウン¹⁹⁾し始め、しだいに下へ動き、三段に渡って並べられている数多くの異なる形の包丁がフレームに映される。包丁を振るって食材を処理する行為と被写体である刃物とを重ねて、一種の攻撃性を暗示している。更に言えば、包丁という表象をクローズアップし、料理の技能を強調することにより、父親の権力者イメージを観客に伝える。「空間は人間の行為を通して征服される」²⁰⁾と指摘があるように、父親は台所の私的空間において、食材の処理に留まらず、その場所におけるすべてのものを所有し、支配している。

カメラはややローアングルから、料理人の格好をした父親が国民党政権の元大統領である蒋介石、蔣経国父子とそれぞれ一緒に写っている正面写真がミディアムショットで撮られる。カメラは順番に左へパン²¹⁾しつつ、スーツ姿の父親が当時の大統領である李登輝と他領域の有名人と一緒にいる写真を映す。衣装とメイク（現在の父親は、写真の時代には生やしていなかった髭をたくわえていることにより、年月の経過が表される）によって、父親が若い頃からずっとグランドホテルに勤めており、何十年にもわたって政府高官に奉仕してきたことが示される。

また、映画には父親一人が台所で料理している場面がよく登場する。娘をコックとして台所に入らせないことにより、父親がこの空間を自分の領地と見なしていることがわかる。台所は

父親個人を中心に、私的な空間として構築されている。

以上の分析により、台所で示される政治家や文芸界、宗教界の有名人と父親との写真は、父親が権力階層に認められた外省人技術者であり、台北という大都市で、接收された日本家屋を与えられたエリート階層であることを示している。カメラはこれらの写真にフォーカスし、父親の名門ホテルの元料理長という社会的地位を観客に示す。これらの貴重な写真と題字は家の最も目立つ場所に置かれるのではなく、父親の専有空間である台所に置かれている。このことにより、台所という私的空間は、父親に権力と栄光を付与するポリティクスの場所となる。父親は料理という技術によりこの空間を占有し、支配できる権力を持つ。

3・2 職場のホテル：外省人としての栄光

台所のシーンに続いて、映画は四秒ほどの長さの設定ショットに切り替わって、グランドホテルの全景がクローズアップされる。家庭内の私的空間から職場の公的空間に転換することが観客に伝えられる。ハイキー・ライティングという照明のミザンセンを利用することで、観客は周りの闇よりも立派で華やかなグランドホテルに注目する。この最高峰のホテルが父親の職場であるという描写は観客にインパクトを与える。

グランドホテルは、日本統治時代の台湾神社が台湾旅行社の経営する「台湾大飯店」となり、その後 1952 年に宋美齡を中心とした台湾敦睦聯誼会が結成されたことで「圓山大飯店」として開業した²⁰⁾。国民党との深い関連性がホテルの歴史から伺える。換言すれば、台湾の高級料理は、戦後蒋介石ら国民党が遷台した時に、大陸各地からついてきたコックたちによってもたらされたものである。大陸渡来の高級料理の伝統は、主に外省人がもたらしたものである。そのため、父親は外省人一世として優れた腕で当時の国民党政府の高官や上流社会の貴人に仕え、料理長にまで上り詰めることができたのである。

更に、ホテルのマネージャーや親友の温さんは父親に国宝級の中華料理の秘伝を本にして書き残してくれと頼む。この場面では、映画内の実存空間である調理場に留まらず、言語と文字により社会、文化空間における父親の料理権威者としてのイメージが作られている。父親はマネージャーに「中国各地の料理が台湾に流れ込んで四十年も経ったから、皆混ざっちゃって訳がわからなくなってしまった（別説中国菜到台湾四十多年，早已经是三江五湖汇流入海，都是一个味）」と述べている。このセリフからみると、中国大陆から台湾へ渡った父は、「川（四川）、揚（淮揚）、潮（広東）、浙（上海）」といったある特定の地域／空間に特定されない料理すべてを一つの料理として扱っている。この言葉から、父親は中華文化を伝承する主体として、多様な移民から構成された新たな移民社会である台湾に定着したことを読み取れる。更に、主体者の立場も空間の転移により、台湾においては他者へと変化した。各地域の料理は、象徴的に

父親の外省人としての属性を暗示する。彼は地理空間の移動に従い、自分の外省人のアイデンティティに台湾の「本省人」アイデンティティを取り込み内面化しており、同時に台湾という特定空間への連帯感を次第に強めてきたのである。

カメラは職場に到着した父親の後ろ姿を追い、手持ちショット²¹⁾で父親から見た戦場のような忙しさの厨房へと突進していく。この技法はもともとドキュメンタリー映画の撮影で使われるので、手振れによる不安定な映像が観客に臨場感を実感させる。このカメラワークと父親の主観ショットを並置することで、観客の注意を父親の親密な公的空間であるグランドホテルの厨房へと集中させる。厨房はいわばホテルのホスピタリティの裏側であるため、これらのショットは観客に未知の空間を窺視する快感をもたらす。更に、ややハイ・アングルにより、観客は高い視点からカメラの視線と同一化して、父親の背後にフォーカスしつつ、グランドホテル厨房の全景を見ることができる。

一方で、父親がコックコートに着替える時に、親友で次席料理長の温さんが後ろから服を着せかけ、前景の父親、マネージャー、そして後景の温さんがフレームに入る。父親の着替えを通じて、この空間内の絶対的権威者という地位が強調され、彼の存在感がだれよりも重要であるということが示される。宴会用スープの食材であるフカヒレが不良品であったために浮き足立っていた厨房は、父親の老練な指揮により見事に立ち直った。更に、マネージャーのホッとした顔がクローズアップされ、父親の料理長としての権威がここで頂点に達する。

以上述べたように、元名門ホテルの料理長としての父親は、優れた料理の腕で高い社会的地位を獲得し尊重されている人物である。また、父親は外省人という政治的意味を付与された地位であるが、中華料理を通して、台北という新たな政治空間で自分のアイデンティティを再認識していることが窺えよう。

3・3 味覚の喪失：去勢される権力者

上述の救援シーンの前、自宅のダイニングでは、娘たちがかつての父親の栄光には無頓着で、グランドホテルの宴席料理並みの豪華な晩餐も有難く思っていない様子が見られる。更に、次女が父親の味覚の衰えていることを指摘し、父親の権威に明らかに挑戦する。リバーショットが長女と三女及び父親の顔を切り替え、三人の顔をミディアム・クローズアップして、それぞれの反応をはっきりと観客に伝える。父親が怒った表情で、「自分の舌はまだ健在だ」と否定しながら席を去る。カメラは再び彼の後ろ姿に注目するが、父親は娘たちの視線の下で、完全に見られる者である。そして、観客の視線もカメラに同一化して、父親は二重の視線から見られる対象となってしまう。このシーンで、父親は娘たちの食欲を満足させることができないのみならず、味覚喪失という苦痛を抱えていることが暴露される。

これに对照して、救援シーンにおいて、父親と温さんが一緒

『恋人たちの食卓』における父親の表象—空間とジェンダーの視点を中心に

に不良品のフカヒレをチェックしている場面では、ツーショット²⁴⁾で二人が二つの被写体として均等に配置されている。一般には、単一の被写体をフレームの中心に置き、できるだけ観客の注意がその両側に分散しないようにすることが多い²⁵⁾。しかし、二人のバランスを均等に取り、観客の視線が双方に分散するように促している。これは父親の権力者の存在感が単独の被写体であったときよりも半分ほど弱められていることを示唆する。料理長である父親が温さんの味見に頼ってフカヒレの味付けを加減する様を見せ、父親の味覚鈍化を裏付けている。料理人にとって味覚の喪失は権力を失うこと、即ち「去勢」に相当すると言えよう。言い換えれば、彼は味覚喪失によって料理人としてのアイデンティティの危機に瀕している。

更に、父親が温さんに向かって言う「飲食男女、人之大欲、不想也难。好滋味谁尝过啊。(食と性は人間の重大な欲望だ。求めたなくとも無理だ。その素晴らしさは味見していないのだから)」²⁶⁾という言葉から、父親は人間に大切な欲望である食欲と性欲が満たされていないことが分かる。儒教の経典である『礼記』にも「飲食男女は、人の大欲存す。故に欲悪は、心の大端なり。人は其の心を隠す」²⁷⁾と指摘するように、人間の二つの欲望は人の情意の基本であり、そしてその心情を隠していることが多い。父親は食欲喪失を隠すと共に、性的欲望も抑圧された状態にあると位置づけられる。つまり、舌というシニフィアンがファルスの代役となり、セクシュアリティの危機が味覚の退化から伝えられる。料理長とはいえ、味覚喪失という「去勢」により職場での権力は弱まる。また、この言葉で父親は、自分の抑圧された性的欲望への危機を、温さんにだけ暗に打ち明けている。いわば公共空間である職場で私的欲望に言及するこのシーンには、父親の料理長という社会的地位の揺らぎと、私的空間に隠されているはずのセクシュアリティとが表れている。

加えて、料理長としての立場を考えると、味覚喪失により、他人に頼り料理の味を判断するしかないという設定も、父親の権力を大いに弱めるものである。彼は味覚の衰えを職場であるホテルと、娘たちに隠している。

味覚退化という事実に加え、娘に言えない性的危機も、この場面では父親のセリフにより明白に伝えられる。また友人の前で個人的な性的欲望について語る父親は、前述した自宅の台所における絶対的権威者というイメージを、矮小化させた。伝統的な家における権力者という父親のイメージは揺らいでいる。

4. 「男女」

本節では「男女」をキーワードとし、家の内外の幾つかの空間要素を考慮しつつ、母親不在の家族における主夫である父親イメージを検討する。なお、前述したように、味

覚喪失により、性的欲望を抑圧しつつ新たな核家族を築きたいという欲望を隠している父親が、どのようにセクシュアリティの危機を解消したかに注目し、考察してみたい。

4・1 母親役割の担当者

中国の伝統社会を支えてきた儒教倫理では、「家」は、国を治めるための社会秩序の根本と認識されてきた。それに加えて、「家」には、男女の役割、ジェンダーを固定化する働きがあった²⁸⁾。通常、英語の「family」とは、父親、母親、そしてそれに依存する子供たちという、いわゆる生物学的な核家族を指す²⁹⁾。家父長制家族において、母親は抑圧される者として不可欠な存在であり、育児と家事を担当する³⁰⁾。だが、映画『恋人たちの食卓』には、母親不在である。そのかわりに、父親一人で、食事以外にも三姉妹を世話する描写が見られ、父親が家事労働もすべて負担している。家族の構成から役割に至るまで、『恋人たちの食卓』の核家族は伝統的な家族イメージと異なる。以下では、こうした父親の「主夫」³¹⁾イメージに着目し、家という私的空間における父親を検討していきたい。

前述したように、父親は毎週日曜日には三姉妹のために、宴席料理のような高級中華料理を用意して、娘たちを迎える。この夕食会から、父親の二つの側面が読み取れる。即ち、調理の技能は、父親が有用な社会人であることを示す。その反面、職場とは切り離された空間である家庭で、父親は性別分業における母親役としての家事労働を担っていることも示している。

最初の夕食シーンを事例として注目したい。設定ショットにより、ややハイアングルで円卓に並べられた豊富な料理がクローズアップされ、観客の注意を促す。三姉妹が中国伝統の円卓を取り囲む会食の方式を取り、父親の着席を待っている様子が背景として映される。一方、カメラは父親の座席の後ろにあるため、前景ショットのフレームには父親のバックしか映らない。それによって、父親の存在感が薄められていると考えられる。席の座り方により、監督が最も着眼した人物³²⁾である次女は、父親の真正面に向かい合う位置に据えられる。次女は、料理への志向を父に認められずに断念し、父の意向に従い航空会社の管理職に昇りつめるが、結局最後には父親の料理の腕を受け継ぐ。A・リッチが女性の才能に対する父親の影響について論じた際、「私自身の幸運は、特定の男性である父が批評し、褒めてくれ、これにより「とくべつ」なのだと感じさせてくれた」³³⁾と述べたように、父親は次女の少女時代には料理を批評し、ほめて彼女を「とくべつ」だと感じさせながら、青年期にはその関係を断ち切ってしまった。この場面では父と次女とは対立しており、それが座席の配置からうかがえる。従ってこのシーンの父親は母親の役割を担っており、シーン全体が「父の欠落」³⁴⁾というイメージを作っているのではないだろうか。

主夫である父親は育児、料理以外の家事労働も母親のかわりに負担している。冒頭の料理シーンの途中で、父親の家事労働場面は室内から室外に転換する。望遠レンズによって、日

本式の自宅の庭園という開放空間において父親が洗濯物を干している様子を観客に見せる。自宅の庭という場所は、私的空間といっても、父の「主夫」イメージが他人の視線の下に暴露される可能性のある空間である。上半身の姿が映るミディアムショットでは、父親が絡まっている女性のストッキングと下着を苦勞してほどいている様子が見える。次のショットは急に次女の会議中の姿に切り替わり、鮮明なコントラストが生み出されている。このようなモンタージュによって、洗濯家事を担当する父親イメージを矮小化する一方、次女がかわりに性別役割分業の男性役を担っていることが強調される。次女は、公的空間と私的空間の双方において、娘というより、むしろ「息子」という権力者の立場に設定されているのではないだろうか。そのように考えれば、次女が実家で料理を作って里帰りした父親をもてなす結末は、この家の所有者は父親から次女に受け継がれたと解釈できる。

不在である母親は、実は写真の形で登場する。カメラは台所の外の壁に掛けられている母の遺影の高さとほぼ同じく平行で、母の写真にフォーカスが当たっている。写真の掛けられている場所は空間のセッティング（映画における部屋の空間構造）により、台所隣のリビングであるとわかる。前景としての写真に焦点があり、後景の父の姿がぼやけている。それに、構図の配置により、母の写真は右上がりに見える一方、父の姿は左下に据えられる。対角線で母が父親を見張っているような視覚的な効果が生み出されている。この構図によって、台所で料理している父親は、いつも亡妻の視線のもとで見られる者となっていることを示唆する。

二つ目の写真が登場している場面は、父親が自分の部屋で薬膳の研究をしているシーンである。ハイアングルのフレーミングでは、観客が高い視点から父親のことを見下ろす。同じショットで、父親の読んでいる『内経知要』という漢方薬経典に記載された腎臓の滋養処方が観客に明示される。従ってこのシーンでは、男やもめである父親が新たな恋愛のため精力増進に努めていることが分かる。これは、亡妻の視線への一種の挑戦とも解釈できよう。個室という私的な空間にある父親は、母の視線を浴びながらも、内面の欲望を解放している。

このように、写真のみで母親不在という設定により、父親の主夫イメージが強調されている一方で、父親の抑圧されているセクシュアリティと、再婚によってその危機を解消する可能性も秘かに表現されている。

4・2 父親の回帰

父親の再婚という行為を通し、父親一人で三姉妹を育てる家族形態は解体され、父—母—子の核家族に回帰する。この節では、父の男性性を中心にして、恋愛対象の確立、それに自分の欲望をいかに宣言するかを検討してみたい。主に自宅の台所、ダイニングという内部空間、または公衆浴場という外部空間から父親イメージを検討する。

まず、自宅の台所で展開され、相手不明な電話のやりとりを見てみよう。物語世界の音³⁵⁾としての電話の呼び出し音により、観客の注意力を電話の内容に集中させる。父親が発した「昼ごはん済んだかい。まだなのか？」というセリフにより、電話の相手は親しい知人であると推測できる。なお、彼がすぐに料理の手順を教え始めることから、相手とかなり親密な間柄であることが示唆されている。先行研究ではこの電話の相手は検討されることがないが、実は、それは映画の結末で父が再婚する錦栄（長女家珍の同級生の姉、原籍は大陸湖南省の外省人二世）と解釈できる（後述）。料理のシーンと見せかけて、ここで父親の秘密の恋愛対象が音声で映画に登場しているのだ。父親にとって、自分の専有空間である台所では、気楽に恋愛対象と話すことができる。従って、父親にとって台所は、自分の抑圧されたセクシュアリティを一時的に発散できる場所と解釈することが出来る。

一方、リビングで錦栄の母親である未亡人の梁おばさんと雑談するシーンの直後には、決まって公衆浴場にいる父親のショットに切り替わる。銭湯では裸で入浴したり、マッサージしてもらったりしながら、父親は自分の身体を解放する行為を通して、束縛される欲望を解消しようとしていると解釈できよう。入浴という行為は私的で、更に完全に無防備な行動である。それを開放的で衆目に晒される公共空間で行うことにより、父親は言えない情欲、つまり、錦栄との恋愛関係という家族全員に明言できずに抑圧されている苦痛を一時的に発散することができる。

結末の日曜の食事シーンでは、父親の「家出」ひいては結婚宣言が映画のクライマックスである。以下の場面分析により、食事を通じて、父親の立場が変わることに着目したい。今回の食事シーンの参加メンバーは従来の父娘だけでなく、娘の恋人たちまた錦栄の家族も顔をそろえており、特別な食事だと観客に暗示させる。カメラは次女の上方に据えられ、ハイアングルのショットで、対面に座っている父親と梁おばさん、錦栄を主要な被写体として正面に映す。父の左右に梁おばさんと錦栄という配置により、観客に三人の関係性をめぐって物語が展開することを暗示する。続いてミディアム・クローズアップショットが、梁おばさんの能動的に父にお酒をつぐという行為を捉える。これは、彼女が父の再婚相手候補であることを自認しており、妻／母親の代理として父親に仕えるパフォーマンスをしているのだと解釈できる。これにより、これまで母親役割担当者であった父親が、対照的に仕えられる権力者の立場に転換する。彼が長女と末娘に乾杯する際には、娘たちそれぞれのカップルと、彼と梁おばさんがリバースショットで捉えられ、彼らもカップルになるであろうと観客に示唆する。次に父親一人でお酒を飲む様子をクローズアップし、彼の抑圧された苦痛をその表情で観客に感じさせる。続いて梁おばさん、父親と錦栄のミディアムショットに切り替わり、立ち上がった父が両側の二人、ひいては列席者全員を見下ろす図式となり、ここで彼は主動的

『恋人たちの食卓』における父親の表象—空間とジェンダーの視点を中心に

に視線の権力者の立場に立ったと言えるだろう。ここで、梁おぼさんの着ている中華圏伝統的な服飾表象であるチャイナドレスは、中国大陸から来た外省人という属性を強調すると共に、伝統スタイルのシンボルである。一方、洋風のブラウスを身に付ける娘の錦榮には、外省人二世として、西洋文化が浸透した現代都市の新世代のイメージが投影されているのではないだろうか。梁おぼさんは、「料理が熱いうちに早く話せば」と父に早く宣言するように促す。カメラは先ほどと同様のショットで三人を捉え、錦榮との関係を皆に告白し家出を宣言する父親は、全員を見下ろす視線権力者である。父の宣言は大騒ぎをもたらし、梁おぼさんが退場したあと次女が一人で円卓の側に立っている姿をロング・ショットで捉え、ダイニングの空間要素をフレームに占める。今までダイニングまたは台所の専有支配者であった父親はもはや退場し、空間の占有者は次女に転換している。ショットが切り替わると、父親と錦榮の娘の小学生・姍姍の二人が家を出る姿がフレームに映る。ここでは、この旧式な住宅という空間において支配者が父親から次女に変わったこと、更に父親が血繋がっていない姍姍の父親として、新たな父親娘関係を引き受けたことが表現されている。

結局、自宅で最後の食事シーンにおいて、父親は積極的に再婚相手を決め、家から脱出し、再婚することを宣言する。カメラは立ち上がった父親を捉え、彼の従来の抑圧されたイメージを転覆させる。外省人一世の父親と台湾生まれの外省人二世の錦榮とが結婚し、日本植民地時代の産物である旧宅を離れ、現代風のマンションに引っ越す。オットー・フリードリヒ・ボルノウが論説したように、自分の住まい家屋とは「人間が、自分の世界のなかで、住まい、人間が我が家としてくつろぎ、そして人間がくりかえしそこへと「帰郷する」ことのできる場所」である³⁰。このように、住まいの空間転換、「家出」と味覚回帰により、父は自分の性的危機とマイノリティとしての外省人アイデンティティ危機を解消して、台北という都市空間に定着するようになると読み取れる。

5. おわりに

本論では、空間と人物の関係性に注目しながら、アン・リー

の初期華語映画作品である『恋人たちの食卓』において再構築された父親表象を検討してきた。映画の二つのテーマを切り口として、ジェンダー視点及び映像分析により、それぞれの空間において、去勢された権力者、母親役割を兼ねる主夫、台湾社会に融合したい外省人、性的欲望を抑圧している男性といった多様な父親像を究明した。

自宅の台所では、エキゾチックな中華の食材が父に処理されることにより、父親の権力者イメージが強調される。その上、台所に掛けられている写真から、父親は料理人という専門職で国民党政府統治者及び上流階級に認められていることが窺え、父親の外省人エリートイメージが明らかになった。職場における父親の権威を描く一方で、カメラの視点により、父親は観客に見られる対象として扱われる。なお、温さんと父親がカメラのフレーム内で均一なツーショットとして収まることによって、父親の味覚喪失に象徴された去勢の意味が強調され、料理長という強力な権力者イメージが弱められていることが読み取れる。

また、本映画における母親不在という設定は、近代家族の性別役割分業という観点からすれば父親のイメージを転覆し、初老の「主夫」像を提示している。更に、カメラワークの効果により、父親は、常に観客と娘たちから見られる者となってしまう。また、母親は写真の形ではあるが、視線の権力を父親に及ぼしており、母親の視線の下における父親の性的抑圧と性的不安と解釈できる。だが、父親の性的危機は再婚で解消する。物理的空間において、父親は異郷者として移住した日本植民地時代の産物の旧宅から脱出し、心理的空間においては、彼を縛る家族から脱出し、主体的になれる新たな家族形態を再編した。

このように『恋人たちの食卓』は、伝統的な中国文化圏の家族において権力者であるはずのステレオタイプの父親像を大胆に転覆させた。この映画は、異郷である台北という現代都市空間において、多文化を調和させた料理即ち「飲食」を通して、自分の去勢即ち「男女」の問題の危機を解消し、現代台北人としてのアイデンティティを再構築することになった父親の物語として解読できる。

注

¹ 李安（アン・リー）、1954年台湾屏東生まれ（原籍は中国の江西省）、台湾人映画監督。78年に台湾国立芸専を卒業後、渡米し映画製作を学ぶ。学生時代に自主映画コンクールなどが高く評価され、91年『プッシング・ハンズ 推手』で劇場映画デビュー。その後、『ウェディング・バンケット』（1993）、『恋人たちの食卓』（1994）、『いつか晴れた日に』（1996）などの秀作を世に送り出す。『グリーン・デスティニー』（2000）は華語映画としてはじめてアカデミー外国語を受賞、『ブローックバック・マウンテン』（2005）でアカデミー監督賞を受賞し、同映画及び『ラスト・コーション』（2007）はヴェネチア国際映画祭で金獅子賞を獲得した。『ライフ・オブ・パイ』（2012）で2度目のアカデミー賞監督賞を受賞、世界的名監督としての評価を不動のものにした。

² 外省人は、国共内戦に敗れた国民党政府の台湾移転とともに、1949年以後に大陸から台湾へ移住した人々とその子孫を意味する。若林正丈『台湾の政治—中華民国台湾化の戦後史』東京大学出版社、2008年。

³ 「父親三部作」とは、監督の早期の代表作『推手』、『ウェディング・バンケット』、『恋人たちの食卓』という家庭倫理関係を中心として描く映画である。この三部作についての先行研究は、主に東洋と西洋の文化に注目しつつ、グローバル化の異文化による核家族の親子の倫理関係、中国伝統思想の影響および主体性などの角度から分析してきた。例えば Wei Ming Dariotis and Eileen Fung, *Breaking the Soy Sauce Jar: Diaspora and Displacement in the Film of Ang Lee*, in Sheldon Hasio-peng Lu (ed.) *Transnational Chinese*

- Cinema:Identity,Nationhood,Gender*,1997. Rey Chow *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility*. Columbia University Press. Emilie Yueh-yu Yeh and Darrell W.Davis,Taiwan *Film Directors:A Treasure Island*,2005. 周斌「在中西文化冲撞中開掘人性-評李安的“父親三部曲”系列影片」『華文文学』2005 年 5 月など。
- ⁴ 張靚蓓編著『十年一覺電影夢-李安伝』人民文学出版社、2000 年、87 頁。
- ⁵ 藤井省三『中国映画：百年を描く、百年を読む』岩波書店、2002 年、237-241 頁。
- ⁶ 焦雄屏『時代顕影—中西電影論述』遠流、1998 年、259-271 頁。
- ⁷ Dilley, Whitney Crothers. “The Cinema of Ang Lee: The Other Side of the Screen”, Wallflower Columbia University Press,2003,pp69-80 (柯瑋妮『看懂李安』黄煜文訳時周文化、2009 年、116-132 頁)
- ⁸ Carl J. Dull, *Can't Get No Satisfaction: Desires, Rituals, and the Search for Harmony in Eat Drink Man Woman*, The University of Kentucky,2013 (『李安の電影世界』李政賢訳、五南出版、2013 年、140-160 頁)
- ⁹ イギリスの映画理論・文化理論家ローラ・マルヴィ (Laura Mulvey,1941-) は現代映画理論の先駆的論文「視覚的快楽と物語映画」(1975)において、映画的視線は男性的なものだという論点を提出し、男性的まなごしは三つの形態を持つと結論づけた。即ち、受動的対象としての女性に向けられるカメラそのものの視線、彼らのまなごしを強力なものにすべて構造化された男優の視線、そして、映画を見る観客の視線である。
- ¹⁰ 本来フランス語で、劇を舞台上にのせることを意味し、そもそもは戯曲を演出することを指した。映画研究者は、この用語を映画の演出を指す用語へ敷衍し、映画のフレーム内に現れるものを監督がコントロールすることを意味する用語として用いている。ミザンセンには、演劇の特殊技術と重なり合う映画の構成要素が含まれる。舞台設定、照明、衣装、人物の振る舞いがそれである。デイヴィッド・ボードウェル、クリスティン・トンブソン『フィルム・アート』名古屋大学出版会、2007 年、172 頁。
- ¹¹ 移民により形成された台湾社会の特色を「エスニックな多様性」と表現している。若林正文『台湾—変容し躊躇するアイデンティティ』筑摩書房、2001 年、30 頁。
- ¹² 若林正文『海峡—台湾政治への視座』研文選書、1985 年、22 頁。
- ¹³ 食欲と性欲とは生まれながらにもつ人間の本性である。貝塚茂樹訳『孟子』「告子章句(上)」中公新書、2006 年、205 頁。
- ¹⁴ 書体の歴史は『書体大百科事典』を参照した。飯島太千雄編、雄山閣出版、1996 年。
- ¹⁵ E・S モース『日本人の住まい』八坂書房、1991 年、74 頁。
- ¹⁶ オットー・フリードリッヒ・ボルノウ『人間と空間』せりか書房、1978 年、34 頁。
- ¹⁷ 前掲『日本人の住まい』、25 頁。
- ¹⁸ 多田道太郎「食事と文化」、『食の文化』講談社、1980 年、

21 頁。

¹⁹ ティルトは、水平線を軸にカメラを回す動きである。スクリーン上では、ティルトの動きは、空間が上から下へ、下から上へと開てくるような印象をもたらす。前掲『フィルム・アート』、256 頁。

²⁰ 前掲『人間と空間』、33 頁。

²¹ パンは、垂直線を軸にカメラを回す動きである。フレーム空間を横にスキャンするような印象を与える。前掲『フィルム・アート』、256 頁。

²² グランドホテルの歴史については、<http://www.grand-hotel.org/taipei/ja-jp/> を参照した。

²³ 作り手は、なめらかなカメラの動きではなく、小刻みに揺れる、ぶれた映像を求めることがある。手持ちカメラのショットは、フィクション映画でもよく見かけられるようになった。前掲『フィルム・アート』、259 頁。

²⁴ ツーショットは一つのショットで二人の人物を撮ることを指し、通常は胸部から上のバストショットを指すものである。シーンの内容次第で二人の調和または不調和のどちらも描くことができる。ジェニファー・ヴァン・シル『映画表現の教科書』フィルムアート社、2012 年、168 頁。

²⁵ 前掲『フィルム・アート』、205 頁。

²⁶ ここの台詞の日本語翻訳は筆者による拙訳である。

²⁷ 竹内照夫著、『礼記上』新解漢文大系 27、明治書院、1971 年、342 頁。

²⁸ 関西中国女性史研究会編『ジェンダーからみた中国の家と女』東方書店、2004 年、1 頁。

²⁹ ソニア・アンダマール、テリー・ロヴェル、キャロル・ウォルコウィッツ著、櫻村愛子、金子珠理、小松加代子訳『現代フェミニズム思想辞典』明石書店、2000 年、111 頁。

³⁰ マギー・ハム著、木本喜美子、高橋準監訳『フェミニズム理論辞典』明石書店、1999 年。『現代フェミニズム思想辞典』明石書店、2000 年、111 頁。

³¹ 日本では 80 年代半ごろになると、「妻の方が外で働き、夫は家で家事育児」と従来の役割分業を逆転させる家庭が目立ち始めた。そして、「主夫」という言葉も定着しはじめる。米国では「ハウスバズバンド」。村上紀子「男と料理」を女の側からみると、竹井恵美子編、『食とジェンダー』ドメス出版、2000 年、141 頁。

³² 「次女という人物像は、この映画のキーマンである。」と監督アン・リーは述べている。前掲『十年一覺電影夢-李安伝』、84 頁。

³³ アドリエンヌ・リッチ、大島かおり訳『嘘、秘密、沈黙』晶文社、1989 年、59 頁。

³⁴ 父の欠落とは、父性、父親機能が絶対的に欠落していること、父となったときの父親役割が欠けているほとんどないことで、男性自身の姿をさしていることに疑いはない。丸山茂『家族のメタファー』早稲田大学出版部、2005 年、247 頁。

³⁵ 物語の音とは、ストーリー上の世界の中に音源がある音のことである。登場人物が発する言葉、ストーリーのなかの物体が発する音、ストーリー上の空間にある楽器から発せられる音楽はみんな物語の音である。前掲『フィルム・アート』、348 頁。

³⁶ 前掲『人間と空間』、119 頁。

(受理 平成 31 年 3 月 9 日)